

出光美術館研究紀要第二十六号抜刷  
二〇二一年三月二十五日発行

岩佐又兵衛をめぐる言説史再考——大和絵と風俗画の視点から（上）

廣海伸彦

# 岩佐又兵衛をめぐる言説史再考——大和絵と風俗画の視点から（上）

廣海伸彦

序言

一、浮世（憂世）又兵衛（以上本号）

二、土佐派と時世粧

三、土佐派の末流

結語

## 序言

桃山時代から江戸時代初期に活躍した岩佐又兵衛（一五七八～一六五〇）は、その新鮮な画事もさることながら、没後の様々な言説によって豊かな画家像が結ばれている。すなわち、浮世絵を先取りした画家として。また、署名や印章を持たない風俗画の筆者伝承の受け皿として。あるいは、土佐家の絵画を継承した画家として。そして、実像から切り離された古典画家として——。筒井忠仁氏によつて的確に整理されたこの四つの伝承モデルは、又兵衛をめぐる言説史上に個々に布置されているわけではなく、相互に密接に関わり合いながら一人の画家像をつくり出

している「註1」。さらに、又兵衛という画家の個別的な議論にとどまらず、日本絵画史における枠組みとしての風俗画を相対化し、そこに生じた諸問題を照射していることは興味深い。すなわち、これらの伝承に臨む私たちに鋭く問いかけられているのは、術語としての風俗画の曖昧さと定義のむずかしさ、また大和絵における時世粧の意味、又兵衛の議論に即していいかえるなら土佐派と当世風との関係性である。

そもそも風俗画という言葉は、西洋から輸入された *genre painting* の訳語として明治時代以降の研究者たちが試行錯誤しながら使用してきた新しいものである「註2」。その概念規定をめぐっては、合理的な手続きが完了しているとはいえない。風俗画という概念は、当事者としての観賞者の存在を遠ざけ、画面に描かれた対象を無機的に見せる。もしも、風俗画家としての又兵衛の業績がことさらに強調されるなら、ともすれば物語絵や歌仙絵に発揮された古典の俳諧化という魅力的な側面が喚起されないとともに、又兵衛の仕事は絵画史のコンテキストから乖離してゆくだろう。それと同じような危険性は、又兵衛がその継承を標榜した土佐派の理解にもおよぶ。すなわち、日本で生成された過去や架空の事物を題材とした絵画を描くことに長けた流派としてのみ土佐派を理解し

ようとする絵画史観は、土佐派が主導した大和絵が実際に目の当たりにできる事柄をありのままに描くことにその本質の一端が認められるという重要な視点を覆い隠すだろう。

当世風と古典は、もとより二律背反の概念として理解するべきものではない<sup>3)</sup>。又兵衛は、現代を古典に持ち込み、古典をもちいて現代を描いた――。そう述べるなら、撞着語法というほうがよいかもしれない。だが、二つの概念を峻別している壁をいったん取り払い、又兵衛の画業と言説を大和絵の歴史の沃野に放ったとき、この画家をめぐる議論はどのように拓かれてゆくだろうか。

この小稿では、そのような立場から又兵衛をめぐる江戸時代の言葉に耳を傾けることとする。何か目新しい史料があるわけではない。すでに知られた又兵衛の評伝を再検討することによって、時世粧を描くことと大和絵の関係、そして又兵衛自身が土佐家の末流を主張し、また土佐家の門人と後世に伝承されることの意味について考える試みである。

### 一、浮世(憂世) 又兵衛

寛永十四年(一六三七)、福井で二十余年の歳月を過ごした又兵衛は、活動の拠点を江戸に移した。江戸在住時代の代表作にして、又兵衛の絵画のなかで唯一描かれた年代が確かな作品が、寛永十七年(一六四〇)、川越・仙波東照宮に奉納された歌仙絵である「図1」。又兵衛は、この扁額の裏面に次のような署名を残した「図2」。

寛永拾七<sup>庚辰</sup>年六月十七日 絵師土佐光信末流岩佐又兵衛尉勝以図

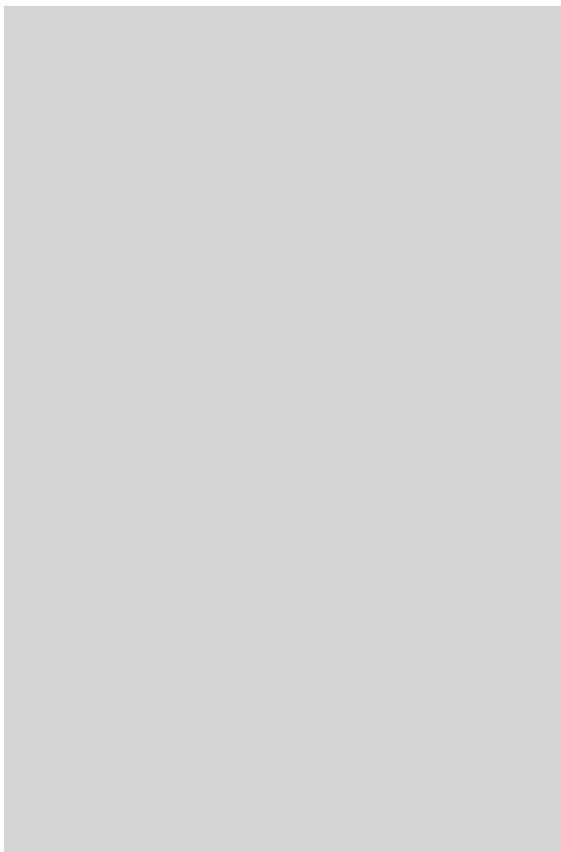


図2 同前 中務(裏面)

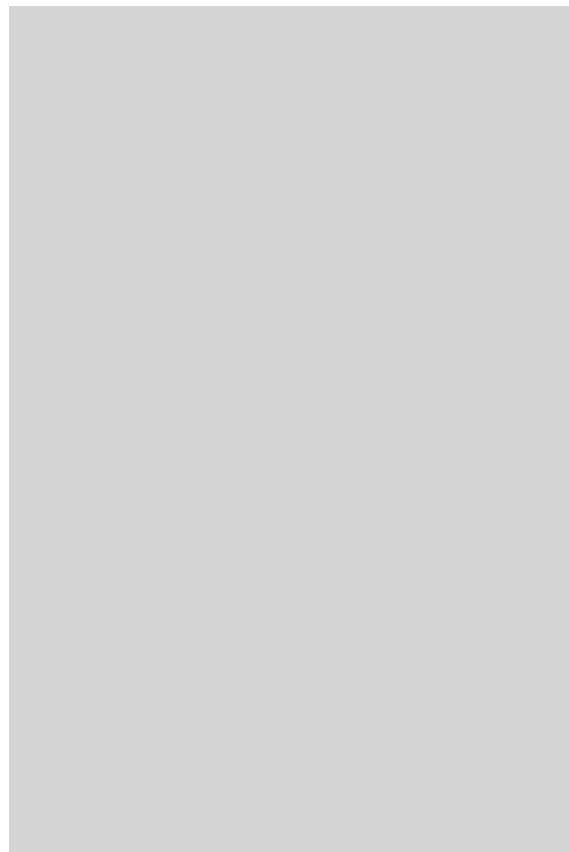


図1 岩佐又兵衛 三十六歌仙図額 柿本人麿  
寛永17年(1640) 川越・仙波東照宮 重要文化財

又兵衛自身が、画家としての出自を述べた重要な銘である。土佐光信といえ、半世紀もの長きにわたって宮廷の画事を司る絵所預の職を独占した、室町時代の和絵を代表する画家である。その活躍期は、寛正三年（一四六二）から永正十七年（一五二〇）ころまでと考証されている。光信の生没年にどれほどの振幅を持たせたとしても、又兵衛が光信の讐咳に接する機会はほとんどありえない。ゆえにその表明は修辭の域を出ない。しかし、だからといってこれを根拠のない名乗りとして捨て去ることは適当ではないだろう。光信との接点を持ちえない時代に、又兵衛の同様の表明をした画家がほかにもいた。しかもそれは、実際に土佐家と関わりのある画家であった可能性が高い。飯田藩主などをつとめた脇坂安元（一五八四～一六五四）の『下館日記』は、安元の下館城在番中に記録されたものである。この日記の正保元年（一六四五）十一月二十一日の条は、「とさのミつのぶがすへに、樗齋一得といふもの、こゝに来る」という記事を伝えている〔註4〕。今日、ここに登場するのは土佐光吉（一五三九～一六一三）の弟とも門人ともいわれる画家・一得のことだと考えられる〔註5〕。土佐一得の絵画といえ、色紙をもちいた小画面の源氏絵や院体画風の鶉図が現存するほか、寛永十六年（一六三九）に移築・建立された川越・喜多院の客殿および書院の障壁画の筆者としても知られる。そのような出自と経歴を持つ画家が「とさのミつのぶがすへ」という系譜意識とともに語られるとき、又兵衛にもまた、程度の差はともかく土佐家の画家やその絵画に触れた経歴をまじめに検討する余地があるように思われる。

では実際に、又兵衛が手がけた絵画の主題には、どのような傾向がある

るのか。

辻惟雄、佐藤康宏両氏の監修による『岩佐又兵衛全集』（藝華書院、二〇二三年）は、又兵衛とその工房が生み出した絵画を、できる限り網羅した大部の書である。所蔵機関の配慮により、古浄瑠璃絵巻群と呼ばれる圧倒的に長大な各作各巻のすべてをカラー図版で掲載するという前代未聞の企画が実現したことは最大の成果だろう。また、刊行を準備する過程で見いだされた作品のいくつかが補録されたことも、本書の特筆すべき功績である。

その結果、この書籍には約一三〇件の作品が収録されることとなった。それを主題別に分類すると、単純な事実に基づかされる。すなわち、全体の実に四分の三を占めているのが、いわゆる和絵の画題で占められていることだ。むろん、現在確認することのできる作例が又兵衛の仕事の全体像を伝えるわけではないが、大まかな画題の傾向を把握する際には有効だろう。『源氏物語』や『伊勢物語』などの古典文学に取材した物語絵や歌仙絵といった主題に偏重する又兵衛の作画範囲は、「土佐光信末流」を標榜した画家の態度とよく符号するように思われる。

一方、又兵衛が時様風俗画の領域に旺盛な筆をふるったことについては、どのように理解できるだろうか。

よく知られた史料ながら、江戸時代前期の医者であり儒者であった黒川道祐（一六三三～九二）による随筆『遠碧軒記』の一節にこう。この書物については、国立公文書館本を底本に活字化されたもの以外にもいくつもの写本が存在することが知られる。今回の翻刻に際しては、愛媛・大須市立図書館（矢野玄道文庫）所蔵の写本をもちいた。

狩野山甫ハ太閤時代画工山楽弟子ニテ狩野ヲヤルト也又浮世又兵衛ト又後藤氏ニ左兵衛ト云者ありコノ比少後大坂陣ノ比ノモノ両派ノ画工ナリ三甫ハ武者絵カキナリ憂世又兵衛ハ荒木撰津子ニテあり之越前一白殿御目カケラレシヨシ江戸ニ住ス福富立意コノ比事ヨク覚畢

この書物の序文には、道祐が師事した林羅山（一五八三～一六五七）の子・鷲峯（一六一八～一八〇）が筆をとり、延宝三年（一六七五）の年記をともなう。これにもとづけば、又兵衛の没年から二十五年という比較的年月が浅い時期に成立した文献史料であるがゆえに、又兵衛の生前の姿をうかがい知るための貴重な証言となる。

明瞭とはいいがたいものの、文意はおおよそ次のように解釈できる。大坂の陣を前後する時期、狩野山楽（一五五九～一六三五）の弟子である三甫、また浮世（憂世）又兵衛と後藤左兵衛という画家が活躍していた。三甫は、軍記物語に取材した絵画を得意とした。浮世（憂世）又兵衛は有岡城主・荒木村重（一五三五～一八六）の子であり、越前藩主・松平忠直（一五九五～一六五〇）の知遇を得て、江戸に住んだ。当時のことは、福富立意がよく覚えている。

福富立意に関して、黒田日出男氏は元禄七年（一六九四）ころに編纂された『京都役所方覚書』から梅曾野立意という在京の医師の名を掲出し、福富の二字は「梅苑」が誤写されたものかとの示唆的な推察している〔註6〕。ここでその当否の判断は措くにしても、京都でこそ見聞している、比較的確度の高い情報が含まれていることについて、従来の又兵衛研究は一貫してその信憑性を認めてきた。

実際、この記事に登場する画家たちは、いずれも実在した蓋然性が高い。狩野三甫の名は『中院通村日記』元和二年（一六一六）三月十三日の条に見出され、後藤左兵衛は『言緒卿記』同年十一月二十九日条や『鹿苑日録』寛永十三年（一六三六）八月二十九日条にその名が確認されることが知られるからである〔註7〕。このことから類推するならば、浮世（憂世）又兵衛の呼び名は、又兵衛の生前からある程度人口に膾炙していたと考えてよいだろう。

次に、『遠碧軒記』の「両派ノ画工ナリ」という表現に意識を向けてみたい。道祐は、何と何をもって「両派」といつているのだろうか。留意するべきは、この記事が狩野三甫と浮世（憂世）又兵衛・後藤左兵衛とを対置させるような書き方をしていることである。したがって、素直な見方をすれば、このそれぞれを「両派ノ画工」にあてるのが適当かと思われる。山楽の門人という出自を明かす三甫に対して、残る二人はそれとは無縁の画系に属する画家であることがまずは判明する。それでは、この両派を明確に隔てるものは何か。この問いについて、さらに踏み込んだ解釈をするならば、漢画の対概念としての倭画の領域に、二人の立ち位置を積極的に求められるのではないか。これが本稿の主張である。

このように推察する理由は、とりもなおさず黒川道祐の教養と絵画史観にある。当代の京都を代表する知識人であった道祐は、山城国の地誌『雍州府志』や京都の年中行事の解説書『日次紀事』をものしたことでも知られる。さらに狩野永納（一六三一～一八九七）によってあらわされた絵画史『本朝画伝』の編纂にも深くたずさわり、同書の跋文をしたためたのもこの道祐であった。その後、『本朝画伝』を解題・増訂して成立したのが『本朝画史』である。この書物の序文を執筆したのは『遠碧軒

記」と同じく林鷲峯で、四百余名分の評伝を編むにあたって、道祐が「頗ル補助シ之ヲ遂ニ勤メテ五卷ト成」したことを述べる。その年記は延宝六年（一六七八）。『遠碧軒記』からわずか三年後のことだった。

しばしば取り上げられるように、『本朝画史』は第一巻の「画運」の項において、「倭画」と「漢画」とに絵画を分かち、それぞれの領域を請け負う存在として土佐家と雪舟の名を挙げている。これを前提に、狩野家を「漢ニシテ倭ヲ兼ル者也」と位置づけ、結果的に狩野家の優位性を主張することが『本朝画史』の趣旨であった。そのために、雪舟と狩野家はそれぞれに別の一家をなしたことを説きながら、同時に「凡雪舟狩野同ク周文ヲ学ンデ」と述べ、双方の画系が淵源を共有していることについては否定しない。要するに、日本の画家と絵画の歴史を和漢に二分することによって理解しようとする基本的な態度が、この書には透徹しているのである。ただし、意外なことというべきか、こうした思考は江戸時代の画史や画論において、かならずしも広く共有されたモデルではなかった<sup>註8</sup>。狩野安信（一六一四〜八五）の『画道要訣』（一六八〇年）においては和漢の差異が強調されることなく、また同じく狩野派出身の画家・林守篤の『画筌』（一七二二年刊）がいうところの「漢絵」は、あくまで中国をはじめとする海外で生産された絵画のことを指した。つまり、雪舟が描く絵画も狩野家が描く絵画も『本朝画史』が叙述するような「漢画」には当たらない、ということになる。

ある意味で特殊な『本朝画史』の和漢二元論が、この編纂事業に深く参画したという道祐にも共有されたと考えるのは、自然な発想だろう。三甫のことを「武者絵カキ」と呼ぶ以上、画題の産地にもとづいた二分法とする解釈は成り立たない。後述するように、浮世（憂世）又兵衛と

後藤左兵衛も、日本に由来する主題の絵画を描いているからだ。両者の対比は、その出自とともに、それぞれの画家がもちいた絵画様式に由来すると考えられる。三甫が「狩野ヲヤル」とは、狩野派という特定の流派によって保持された絵画の様式をあやつったことを意味する。要するに、三甫が属するのは、『本朝画史』が述べるところの漢画の技法を駆使した画派である。とすれば、これと対照させた非狩野家である又兵衛と左兵衛は、漢画の描法になじまない画家たちであると理解できる。さらに『本朝画史』第四巻で狩野家とともに「専門家族」に列せられる長谷川等伯（一五三九〜一六一〇）や海北友松（一五三三〜一六一五）などの時代の画家たちも、この二人と関連づけて解釈することは文脈上むずかしい。結果として、又兵衛と左兵衛は、そのような画家たちとは異なる手法、つまり倭画の技法をもちいた画家たちととらえることが許されるのではあるまいか。

以上、『本朝画史』が土佐家と雪舟・狩野家とに区分したのと同じように、『遠碧軒記』が記す「両派ノ画工」についても和漢それぞれにルーツを分かちつ画家であると解釈し、漢画に淵源する狩野派の画家に対して、又兵衛と左兵衛はその対概念としての倭画の画家として置づけられるべきことを推論する次第である。

次に、又兵衛が描くことを期待された浮世（憂世）について確認しておく。畠山浩一氏は、『遠碧軒記』の記事のなかで「浮世」とともに「憂世」という字が使われていることに注意をうながし、又兵衛の伝承におけるその用字の意図性を積極的に評価した<sup>註9</sup>。道祐が又兵衛の絵画に接し、表現そのものから気疎さやもの憂さを看取していたとすれば、現代の批評を先取りしていて興味深いが、『遠碧軒記』の限定的

な証言からそのことを検証することはむずかしい。畠山氏がいうように、「憂世」の用字が対象としているのは、あくまで又兵衛の数奇な人生だと解するのが適当だろう。

「うき世」の語をめぐって、本居宣長(二七三〇―一八〇一)の随筆『玉勝間』(二七九五―一八二二年刊)第四卷に「たゞ何となく世ノ中のことにいふは誤り也」という批判があるのはよく知られることだ。宣長はこの語の原義が憂世であるという見解を述べ、「古歌を見るにも、憂きといふに心をつけて見べし」と啓蒙するわけである。もちろん、こうした宣長の主張には触れていないが、道祐は又兵衛の劇的な生い立ちとその後半部分に「憂世」の字があてられるとき、又兵衛の境遇に「憂き」との多い世」という仏教的な無常観が重ね見られていたことは、じゅうぶんに考慮されてよい。

この語をめぐっては、大きく二つの議論がなされてきた。一つは、もともと厭世的な意味合いを帯びる中世の憂世観を克服し、利那的で享乐的な現世肯定に支えられた浮世観が近世に成熟したという理解である。このように中世から近世への転換を見ようとする態度は、確かに現代における術語としての「うき世」を定義する上でも有効な見解である[註10]。一方で、この語をめぐってしばしば言及される浅井了意(二六一二―九二)の『浮世物語』(一六六四年ころ刊)冒頭の「浮世といふ事」がそうであるように、江戸時代初期においてその用字は明確な意図をもって使い分けられているかは疑問である。「うき世」が「憂世」と「浮世」のどちらかというよりも、その両方を含む意味を持っていたという示唆

的な指摘もある[註11]。とすれば、少なくとも又兵衛の画事を理解するためには、差し当たって次のように認識することが可能だろう。

『遠碧軒記』の時代からは下るが、岩瀬醒(山東京傳)の『骨董集』(一八一四、一五年刊)に収められた「浮世袋再考」の一節を、ルビは原文のまま引用する[註12]。

昔ハすべて当世様をさして浮世といひしなるべしこれも古き事にや能の狂言のきんじむこといふに舅のいへる言に「やいくわじや婿どむとのハうきよ人じやによつて云々」といふことありこれ当世人といふが如し。岩佐氏を浮世又兵衛といひしも当世様の人物を画きたるゆゑならん。

京傳の理解によれば、浮世という言葉は当世のさまを指す言葉であり、浮世人といえは当世人のことである。それゆえに、浮世又兵衛という呼び名も現代の人物の姿を描いたことに由来する。また、喜多村信節(一七八三―一八五六)があらわした『嬉遊笑覧』(一八三〇年刊)の第三巻にも、次のような記述を認めることができる[註13]。

やまとゑと称する土佐家などの流は其始もろこし晋唐の代より伝へたる画法なれば是をこそ真の唐絵とも云べけれ賢聖障子など全く唐絵といふべし又今は其かたも残らざれども乾元祿の屏風などもさこそあらめ菱川吉兵衛みづから大和絵師と称へしはいと妄なるを西河祐信等擧にならひてこれを称せり岩佐又兵衛をその頃うき世又兵衛と称へたれば菱河等も浮世絵師と称へんにはこともなかるべしこの

浮世といふことは仏家にいふとは異にて今世に当世といふ如しおなじく時好にかなへるさまをいふなり猿楽狂言きんし舞といふに浮世人といふことあり是なり

又兵衛が浮世又兵衛と称されることをについて、浮世の語を当世の意味と等しく「時好にかなへるさまをいふなり」と説明する。さらに「この浮世といふことは仏家にいふとは異にて今世に当世といふ如し」と述べ、無常観の近世的克服を説いた点が興味深い。浮世の定義そのものは『骨董集』にほぼ等しい。要するに特筆すべき出自や人生から離れ、その画事を話題とする限り、又兵衛は「時好にかなへるさま」を描いた画家だと理解するのが穏当である。その意味で、『万買物調方記』（二六九二年刊）に記録される「京ニテ当世絵書」や「江戸ニテ浮世絵師」というカテゴリーとの実質的な違いは、ほとんど見出しがたいように思われる。

次に、狩野三甫について、『遠碧軒記』に収められる別の条項をもとにこの画家の実像に迫ろうとしたのは土居次義氏だった〔註14〕。取り上げられたのは次の記事〔註15〕。

神泉苑の什物に三甫筆の待賢門の軍の屏風一雙あり、名物なり。大坂陣の前に箱の内にて兵仗の音、人馬の声きこえしとなり、これを古法眼筆と云へども左にてはなし。武者絵書手の三甫が筆なり。

土居氏は、神泉苑に現存する「保元・平治合戦図屏風」は、狩野元信（一四七七?～一五五九）筆の伝承を持つものの、様式的には桃山時代から

江戸時代にかけての狩野派画家の作と見なすのが妥当であると説いた。そして、道祐が待賢門合戦と特定した一雙屏風の主題は、保元・平治合戦が誤認されたものではないかと。ここで推察の妥当性を検証するための材料を示すことはできないが、武器の交わる音が鳴り響き、騎馬の発する声さがざめくがごとき合戦の臨場感を紙上に漲らせていたとすれば、戦闘のさまを大局的にとらえ、それぞれの情景を画面に点綴させた神泉苑本のような作例はいかにもふさわしいように思われる。いずれにしても、三甫が得意としたのは軍記物語における合戦場面に取材した絵画、すなわち古典的な主題を描いたものであったと判断できる。

それに対して、後藤左兵衛の絵画は、どのような主題をあつかったのだろうか。残念ながら『遠碧軒記』の本文はそのことに言及していないが、先述した『言緒卿記』と『鹿苑日録』は、いずれも肖像画を得意とした画家の姿を記録している。当世風俗の様子をうつしたと思われる浮世（憂世）又兵衛の絵画と同じように、像主の特徴を的確にとらえ、その現実感を鑑賞者に訴えかけることこそ、左兵衛がもっぱらに手がけた肖像画の要件であっただろう。要するに、ここで打ち出されているのは、時間的に遠く隔たった、ないしは仮構の情景に画題を求めた狩野三甫の絵画との鮮明な対立軸だ。後藤左兵衛と浮世（憂世）又兵衛は、いずれも現実に接することのできる対象をもっともらしく絵画に描くことに長じた画家として、記憶にとどめられた。

過去の画題を狩野派の技法で描いた画家との対比によって『遠碧軒記』が映し出したのは、いずれも現在の実況を伝えようとする二人の画家の姿である。そして、そうした種類の絵画制作を託すべき存在として、狩野派とは異なる二人の画家の名が挙げられていることは、あらためて



象徴的に思われる。まさに、そういう仕事こそ、伝統的に大和絵を担うべき画家たちの本領と理解された可能性があるからだ〔註16〕。もちろん、肖像画についていえば、室町時代から江戸時代にいたる狩野派の画家たちが公家や武家、僧侶たちの肖像を写した事実を等閑に付すことは不当である。だが、土佐派の研究者たちがその意義を強調してきたように、貴顕の肖像画制作は本来土佐家が担当し続けてきた重要な職分であるとともに、この分野へ狩野派が参入する端緒を開いたのが、ほかならぬ土佐派の画家たちだったことにあえて注意をうながしたい〔註17〕。

それでは、現実のありさまを写すことが期待された画家像は、「土佐光信末流」と表明した又兵衛の理屈といかにして合理的に結びつくのだろうか。近年、土佐光信をめぐる研究は、光信がリアリティを追求した画家だったことを積極的に評価しようとする試みを重ねている〔註18〕。このことを念頭に置きながら、江戸時代の声に耳を傾けよう。又兵衛の時代からは大きく下るものの、溪齋英泉(一七九〇―一八四八)による『无名翁随筆』(一八三三年)の「大和絵師浮世絵の考」は、次のように単純かつ明快な回答を用意している〔註19〕。

就中土佐流の歌撰、源氏等の絵巻物、歌の心、昔物語、四季雑体の絵巻物、雲上の束帯、官女の五衣着て藤がはしき、英雄の軍譚、賤の農夫が耕し草刈るさま、樵夫のいとなみ、漁夫のすなどり、或は市中の貴賤老若物見遊山の往交ゆきかさま、市女いちめが笠きて衣引まとひし容。今見ては質朴の古風と思はるれど其画る頃は時世の今様なるべし。されば今の世に浮世絵師が流行の光景を写せども二十年來経たるを見れば其風俗に違あり、爰を以て思ふべし、星霜はるか押移れば昔

絵なりとて其時の時世振にはくらべがたけん、されば昔は浮世絵も日本絵にて各画けり。

歌仙絵や源氏絵などの物語絵、四季の景物や人々の生活の様子をあらわした土佐派の絵画は、今では古めかしく見えるけれども、それが描かれたころは当時としての現代の姿であつたはずだ。今日の浮世絵師たちが現代の様子を写したとしても、二十年も経てば過去のものになる。したがって、浮世絵と大和絵は本質的に違いがないのである――。このような英泉の主張は、浮世絵師である自分たちがその存在を正統化するための強弁ととらえられなくもない。だが、土佐派の絵画が現実の世相をあらわしているという認識自体は、浮世絵師たちによる恣意的な見方ではなく、江戸時代の絵画史観のなかである程度通用しうる思考だった。そのひとつの例として、谷文晁(一七六三―一八四二)の『文晁画談』(一八一一年)から「唐画和画」の一節を引く〔註20〕。

浮世絵ト称スル者大和画師菱川吉兵工同長兵工師信西川祐信ノ如キ民間ノ風俗ヲ写シテ精工ナリ然トモ殿上ノ事ハ更ニ写スコトヲ得ス古ハ官芸盛ニシテ画所預ニシテ年中行事五節図相撲等皆時ノ有サマヲ写ス今ノ浮世絵ノ如シ

菱川師宣(？―一六九四)や西川祐信(一六七二―一七五〇)のような浮世絵師を称する画家たちは市井の風俗を巧妙に描くが、宮中の様子であらわすことはできない。過去には、朝廷の作画機関である絵所の画家たちが年中行事や節会的情景を描いてきた。そのさまは、まるで現代の浮

世絵のようである——。文晁は、浮世絵師の筆がおよばない領域があることを指摘しつつも、現実をありのままに描く点において浮世絵師と絵所絵師とのあいだに同質性が認められることを述べるのだった。

次節では考察の軸足を土佐派の側に移し、絵画制作における時世粧への関心、そして風俗描写との距離の問題を検討してみたい。

(未完)

註1—筒井忠仁「〈名付け〉と近代——『浮世又兵衛』伝承の解体過程の研究」(『仏像制作者名の伝承と「名付け」をめぐる研究』、科学研究費補助金研究成果報告書、二〇〇六年、一九—二七頁)。

さらに、又兵衛を取り巻く言説として荒木村重子孫説や大津絵開祖説も看過できない。ただし、本稿の関心からは離れるため、次の各研究成果にゆずりたい。前者は畠山浩一「岩佐又兵衛の生涯」(辻惟雄、佐藤康宏編『岩佐又兵衛全集』、藝華書院、二〇一三年、一八—三三頁)を、後者については鈴木堅弘「大津絵ともう一人の浮世又兵衛」(『美術フォーラム21』第三六号、二〇一七年、三五—四二頁)を参照。

註2—この問題について、鈴木廣之「『風俗画』というイデオロギー——佐藤康宏著『高雄観楓園論』(『美術史論叢』一六)への異論として」(『美術史論叢』第一七号、東京大学、二〇〇一年、三九—四九頁)、彬子女王「『風俗画』再考——西洋における日本美術史研究の視点から」(松本郁代、出光佐千子編『風俗絵画の文化学——都市をうつすメディア』、思文閣出版、二〇〇九年、二七七—三〇〇頁)などを参照。

註3—鈴木廣之「伝説と古典——又兵衛浮世絵開祖説の再検討」(山根有三先生古稀記念会編『日本絵画史の研究』、吉川弘文館、一九八九年、六〇—三—六四頁)。

註4—金井寅之助「翻刻 下館日記(中)」(『文林』第一〇号、松蔭女子学院大学、一九七六年、六七頁)。

註5—田中敏雄「土佐一得考」(『近世日本絵画の研究』、作品社、二〇一三年、二八七—二九七頁。初出は『研究紀要』第三号、全国大学博物館学講座協議会、一九九四年)。

註6—黒田日出男『岩佐又兵衛と松平忠直——パトロンから迫る又兵衛絵巻の謎』(岩波書店、二〇一七年、九九—一〇七頁)。

註7—辻惟雄「岩佐又兵衛の作画範囲」(『美術研究』第二三〇号、一九六三年、一二頁)。

註8—渡邊雄二「近世狩野派画家の「漢」画考」(下原美保編『近世やまと絵再考——日・英・米それぞれの視点から』、ブリュッケ、二〇一三年、三一—三三八頁)。

註9—畠山浩一「『浮世又兵衛』の虚像と実像——岩佐又兵衛をめぐる伝承の実態」(『美術史学』第三三号、東北大学、二〇一二年、三九—四一頁)。

註10—近年の成果として、内藤正人「浮世」という、ことば」(『うき世と浮世絵』、東京大学出版会、二〇一七年、三二—七五頁)を参照。

註11—松本健「『浮世物語』における〈話材〉の独立と浮世観」(『日本語と日本文学』第四〇号、筑波大学、二〇〇五年、二八—四一頁)など。

註12—翻刻には、京都大学貴重資料デジタルアーカイブを参照した。

註13—日本随筆大成編輯部編『嬉遊笑覧(上)』(成光館出版部、一九三二年、三六〇頁)。

註14—土居次義「狩野三甫に就いて」(『山楽と山雪』、桑名文星堂、一九四三年、二一—二八頁。初出は『史迹と美術』第二三〇号、一九四一年)。

註15—日本随筆大成編輯部編『日本随筆大成(第一期)』第一〇巻(吉川弘文館、一九七五年、一五一頁)。

註16—ここまでの記述にいくらかの蓋然性が認められるとすれば、後藤左兵衛にも土佐家との関係を探ってみる価値はあるかもしれない。光吉から光起にいたる時代には土佐を称した画家が複数名おり、そのなかに左兵衛という名の人物も含まれる。この画家が慶安三年(一六五〇)の「朔旦冬至図」の下絵を描き、まさに時世粧を伝える仕事をしていることが興味を引くが、ここでは註記にとどめるほかない。この画家について、岩間香「土佐光起と禁裏絵所の復興」(冷泉為人監修『寛永文化のネットワーク——『隔窠記』の世界』、思文閣出版、一九九八年、五七—六二頁。初出は『日本美術工芸』第六五六号、一九九三年)、相澤正彦「土佐光吉時代の土佐派」(江村知子『日本の美術543 土佐光吉と近世やまと絵の系譜』、ぎょうせい、二〇一一年、八四—九三頁)などを参照。

註17—宮島新一「肖像画(光信の名声)」(『日本の美術247 土佐光信と土佐派の系譜』、至文堂、一九八六年、一九—三五頁)、岩間香「土佐派肖像画試論——

玄二、久翠をめぐる諸問題」(『美術史』第二二二号、一九八七年、一二六―一四三頁)、相澤正彦『新潮日本美術文庫2 土佐光信』(新潮社、一九九八年)、榊原吉郎、松尾芳樹『土佐家の肖像粉本―像と影』(京都書院、一九九八年)、村重寧『日本の美術<sup>387</sup> 天皇と公家の肖像』(至文堂、一九九八年)、高岸輝『室町王権と絵画―初期土佐派研究』(京都大学学術出版会、二〇〇四年)などを参照。

註18―高岸輝「十五世紀絵画のバースベクトイブ―土佐光信のリアリズム」(『中世やまと絵史論』、吉川弘文館、二〇二〇年、一八四―一九四頁。初出は『文学』第九卷三号、岩波書店、二〇〇八年)。

註19―坂崎坦編『日本絵画論大系Ⅲ』(名著普及会、一九八〇年、四四八頁)。

註20―翻刻には、新日本古典籍総合データベースに掲載される東京藝術大学附属図書館の写本を参照した。

〔図版出典〕

図1・2 展覧会図録『伝説の浮世絵開祖 岩佐又兵衛』(千葉市美術館、二〇〇四年)。

Reconsidering the History of Discourse on Iwasa Matabei  
— From the Perspective of *Yamato-e* and Genre-Painting, Part I

Nobuhiko HIROMI

When we classify paintings of Iwasa Matabei (1578–1650) according to their subject matter, we come to learn of a simple fact. Of all existing works by Matabei, 75% of the subject matter is based on *yamato-e*. Matabei's major repertory were themes taken from *monogatari-e*, such as ***Genji Monogatari*** (**Tale of Genji**) and ***Ise Monogatari*** (**Tales of Ise**) which were based on Japanese classical literature, as well as *kasen-e* that painted portraits of *waka* masters. As to aim at becoming a master of *yamato-e*, he called himself the “Descendant of Tosa Mitsunobu.”

On one hand, Matabei produced many genre paintings. Kurokawa Dōyū (1623?–91) called Matabei by the nickname of *Ukiyo Matabei* (“Matabei of the floating world”) in his collection of essays, ***Enpeki Kenki***. Also mentioned in the essays was Sanpo from the Kanō school who seemed to have painted works based on war chronicles. By being juxtaposed with a painter of classic paintings originating in *kan-ga* (lit. Chinese paintings), Matabei appears as the representative of the style opposite to *kan-ga*, that is to say, *yamato-e*, also dealing with more contemporary themes.

Although often misunderstood, genre-painting and *yamato-e* are not opposing concepts. Since the Muromachi period, Tosa school artists were not indifferent to painting scenes of everyday life. Throughout the Edo period, there were cases where genre paintings were attributed to Tosa school painters. So, Matabei's declaring himself as a descendant of Tosa school shows that not only was he an artist of classic *yamato-e* style, but also an artist who held pride as a genre painter.

In critical biographies written during the Edo period, noticeable are the ones pointing to Matabei studying under the Tosa school. However, only a few reflect upon this point. This paper aims at proving this by taking specific works as examples. Emphasized together with new findings, is the point in which forms of human figures that appear in Matabei's paintings owe much to *yamato-e* precedents.

出光美術館研究紀要 第二十六号

(二〇二〇年度)

二〇二一年三月二十五日

編集 公益財団法人  
出光美術館  
発行 東京都千代田区丸の内三丁目一  
番一  
電話 〇三―三三二二―九四〇二

制作 佐藤編集事務所

印刷 東洋美術印刷株式会社